

LA PROCLAMACIÓN DE LA REPÚBLICA: IMAGEN Y TESTIMONIO DE UN NUEVO TIEMPO HISTÓRICO

Fernando Redondo Neira
Universidad de Santiago de Compostela

La productora Información Cinematográfica Española (ICE) tuvo disponible, apenas unos días después del acontecimiento, el filme *La proclamación de la República*, que recogía, en lo fundamental, la expresión de entusiasmo colectivo que provocó la instauración republicana del 14 de abril de 1931. La mayoría de los manuales de estudio de la historia del cine que mencionan este título destacan esa celeridad con que se afrontó la elaboración y posterior exhibición de dicha película. Y ciertamente, el haberse adaptado a las exigencias de la actualidad informativa, por decirlo en términos periodísticos, es uno de los rasgos que confieren a este documento la singularidad de todo noticiario que busca acompañar el devenir de los hechos históricos. No obstante, otros aspectos merecen ser destacados para extraer de este título toda su riqueza en relación con el momento histórico al que hace referencia y del cual, no lo olvidemos, también participa. Es éste un título que debe ser visto y analizado desde dentro y desde fuera de dicho momento histórico: como agente activo que da cuenta de un acontecimiento del que forma parte, en el que cabe inscribir su propia actuación de testigo, de conformador de una forma audiovisual llamada a integrarse en algún lugar de la memoria del futuro.

Respecto de esta contribución a la configuración de la memoria audiovisual, y antes de abordar cualquier ejercicio analítico, conviene recordar cómo imágenes procedentes de esta pieza pasarán posteriormente a incluirse en múltiples documentales sobre los acontecimientos de la España de los años treinta y de la guerra civil, incorporándose a un objeto discursivo distinto de aquel para el que fueron creadas, perdiendo ese impulso inicial que las hizo emerger, simplemente, con el fin de dar cuenta de un hecho concreto. Por eso reivindicamos que se preste una mayor atención a estos materiales de noticiario, esta materia prima que luego alimenta las consideradas obras mayores que son los documentales, en la pretensión de redescubrir aquella pureza inicial del filme escasamente intervenido y que, por tanto, se sitúa más próximo a una cierta objetividad histórica y, en consecuencia, a salvo de ulteriores intenciones retóricas, persuasivas, propagandísticas o subversivas, tal fue el destino de estas imágenes, preferentemente en estos conflictivos

años treinta, todo ello sin prejuzgar los supuestos méritos (al contrario) de estos documentales.¹

Nuestro propósito es, por tanto, centrarnos en esta pieza de noticiario muda de 5 minutos y 14 segundos, que es el metraje conservado en Filmoteca Española. La aparente sencillez documental de este tipo de productos fílmicos encierra, en realidad, una gran riqueza significativa derivada de la estrecha relación con un determinado contexto histórico. Una riqueza tal que puede ser explorada desde diferentes enfoques metodológicos que, a su vez, nos permitirá ensayar nuevas aproximaciones de investigación en torno a las relaciones entre cine e historia. Más que utilizar las películas para conocer mejor la historia, que abordar el estudio de la historia a partir del cine, consideramos de mayor utilidad el procedimiento contrario: recurrir a la historia para conocer mejor las películas, analizar el poso que los hechos y las razones de la historia han depositado sobre el cuerpo del cine. Al fin al cabo, para el primero de los propósitos, el de cómo las películas han tratado la historia, hay que contar con inevitables y legítimas licencias artísticas de directores, guionistas, decoradores, responsables de vestuario, etc. Para ese propósito, perfectamente legítimo y que ha demostrado su rendimiento en términos de investigación cinematográfica, habría que debatir acerca de la solvencia del asesor histórico, si es que lo hay o si es que lo necesita; habría que dirigir nuestro esfuerzo investigador a indagar si se traiciona o, por el contrario, se respeta la verdad histórica. En definitiva, habría que convertirse en fiscales de la historia, en guardianes de los discursos oficiales en los que la ciencia histórica ha establecido lo que ha ocurrido, cómo, de qué manera y porqué. Partiremos por tanto de esa condición de los filmes que los hace permeables a los avatares de su tiempo, esa cualidad por la que resultan contaminadas por los más diversos elementos de toda condición del contexto en el que se inscriben, aquello que permite establecer múltiples y variadas conexiones con ámbitos de la cultura, la política, la economía... y por supuesto la historia. Los mismos elementos que construyen el discurso histórico de una época determinada son atraídos por las películas de esa época y un análisis mínimamente eficaz es capaz de identificarlos en el propio cuerpo fílmico.

En relación con lo anterior debemos entender las apreciaciones de Christian Metz, tanto más reveladoras cuanto que convocamos aquí, como es notorio, al principal de los teóricos que centró sus estudios casi exclusivamente sobre los aspectos lingüísticos del cine, pero que no por ello dejó de ver la estrecha imbricación que se da entre las películas y el contexto en el que se dan a conocer: «Lo que denominamos el cine no es sólo el lenguaje cinematográfico en sí, son también mil significaciones sociales o humanas que se han forjado en otro ámbito de la cultura, pero que también aparece en los films».² También encontramos parecidas propuestas de análisis si acudimos a una bibliografía más específica de la metodología de investigación cinematográfica, teniendo en cuenta, eso sí, la

amplitud significativa de la noción de contexto. Citaremos únicamente dos ejemplos de autores cuyos libros han sido editados en castellano. Es el caso de Allen y Gomery: «Desde el punto de vista histórico no se puede separar el cine de otros sistemas (...) El acontecimiento estudiado no es algo unidimensional, sino el punto de convergencia de distintas líneas de fuerza histórica».³ En términos muy parecidos se expresará Michèle Lagny: «El film es un objeto específico, aunque también está relacionado con otros fenómenos sociales y culturales».⁴ Añade que el análisis del objeto filme debe vincularse a la compleja red de relaciones que mantiene no sólo con otros objetos, sino también con otras prácticas culturales, económicas o institucionales.

Estamos ante una crónica filmada en lo que constituye una primera e inaugural modalidad de información audiovisual, ocupando el lugar que no tardará en serle arrebatado por la televisión. Ningún acontecimiento histórico podrá ser abordado ya sin contar con el correspondiente documento audiovisual, con todos los conflictos, controversias o subversiones que derivarán, también, en la pérdida de la confianza depositada en dichos documentos. Pero en el caso que nos ocupa, dado que el filme no se caracteriza por recrear o construir artificialmente, sino que nos situamos en el ámbito del estricto documento, cobra mayor interés el «haber estado allí» de una cámara que recoge los hechos sobre el propio terreno donde tienen lugar.

En virtud de lo anterior, cabe hablar más que nunca de huella de la historia o, por decirlo con mayor precisión, de fuente documental que permite un conocimiento más ajustado de un determinado acontecimiento histórico. El noticiario cinematográfico ofrece además esa otra faceta de constituirse en registro de determinados elementos que aportan un gran caudal informativo acerca de la vida cotidiana de una época determinada. Son esos aspectos de la cotidianidad que inevitablemente han quedado incorporados al texto fílmico los que nos remiten a una historia pequeña y casi íntima que entronca aquí con un hecho de la gran historia, como es la proclamación republicana de abril de 1931. Esta pieza cinematográfica que nos proponemos analizar debe ser abordada, de este modo, también desde esta otra dimensión, pues se trata probablemente del mayor activo de todo noticiario, como bien han destacado María Antonia Paz e Inmaculada Sánchez: «ofrecen un amplio abanico de informaciones culturales, artísticas, económicas y, en general sobre los aspectos de la vida cotidiana que hacen posible un estudio histórico y sociológico de las representaciones colectivas e identidades sociales a lo largo de la primera mitad de nuestro siglo».⁵ A partir de aquí es posible preguntarse sobre cómo esta pieza de noticiario construye una determinada representación de este preciso momento histórico, entendiendo la representación como mirada que conforma un discurso que, a su vez, busca recoger el imaginario social del momento.

Las ideas de conciencia colectiva e imaginario han sido ampliamente analizadas en su relación con la imagen, de tal manera que se ha hablado de imaginario

como punto de coincidencia entre imagen e imaginación.⁶ Para estudiosos como Edgar Morin, el cine nos ofrece una imagen de nosotros mismos, de nuestras pulsiones, nuestros comportamientos y nuestra comprensión del mundo; lo imaginario, para Morin, constituye ese lugar donde la experiencia de las cosas se vincula con un proyecto o una expectativa. Si bien estas reflexiones están referidas a la ficción y al mundo de los sueños con el que siempre ésta se ha relacionado, también el documental o el noticiario admiten una lectura guiada por estos mismos parámetros. Entonces, *La proclamación de la república* puede y debe leerse en tanto que puesta en imágenes de la expresión de un horizonte de expectativas: exactamente aquellas que se vislumbraban en la apertura de este nuevo tiempo político, qué esperaba de su futuro la sociedad española aquel 14 de abril de 1931.

Entramos entonces en el territorio propio de la sociología del cine. El objetivo será indagar en las representaciones de lo social que se vehiculan a través de esta película. El primer análisis que en este sentido debe hacerse de este filme nos lleva a observar la representación que en él se hace de la multitud, la muchedumbre que celebra la caída de la monarquía; en definitiva, la masa, un término muy propio de la época. Las masas como sujeto social activo y que tendrá en sus manos el devenir de la recién instaurada república. En efecto, en un primer visionado de esta pieza fílmica la atención se detiene sobre todo en esa expresión colectiva de entusiasmo. La muchedumbre en torno al edificio del reloj de la madrileña Puerta del Sol (edificio que adquiere, como veremos, una destacada significación institucional) se inscribe en el contexto sociopolítico conformado por el surgimiento de una nueva conciencia colectiva, una nueva experiencia socialmente compartida, asumida como propia, en la que este protagonismo social de las masas se va a traducir en la aparición de una ciudadanía plena de derechos y dueña de su propio destino. La II República, a la que a menudo se han referido los historiadores como la primera democracia española,⁷ nace con ese horizonte de expectativas de convertirse en un régimen puesto al servicio del ciudadano, que abandone al fin las formas de actuación política vinculada a las oligarquías sociales y económicas, a las actuaciones caciquiles y al turnismo electoral que habían lastrado la reciente historia del país. Ahora es el momento del ciudadano, del que se va a solicitar su adhesión, su participación y su compromiso, absolutamente imprescindibles para la estabilidad y consolidación del régimen. Con alguno de estos materiales se construye ese imaginario social que se adivina en el horizonte de un nuevo tiempo histórico que comienza.

La irrupción de las masas en la historia y las masas en el cine convergen más que nunca en estos primeros años treinta, aunque el maridaje viene de muy atrás, como lúcidamente ha sabido ver Pierre Sorlin: «La relación entre el advenimiento del cine y la cuestión de las manifestaciones colectivas era doble. Por un lado, la sala del cine era un lugar de reunión y dispersión; animada por un incesante vaivén, agrupaba a una multitud de un género particular que era importante de-

finir; por el otro, las propias películas, a diferencia de las formas anteriores de espectáculo ponían en escena multitudes extremadamente variadas». ⁸ Obsérvese además, como también apunta Sorlin, que la palabra masa sirvió, a partir de la Revolución Francesa, para designar a una gran muchedumbre inestable.

Yendo al centro de la significación histórica de lo que aquel 14 de abril representaba para el futuro del país, mucho se ha debatido sobre el alcance y la novedad de la república. La puesta en escena de este momento inaugural, como muestra el filme, se corresponde con la propia de un movimiento revolucionario. Gabriel Jackson, en su obra ya clásica *La República española y la guerra civil*, apunta en esta dirección: «En todas las mentes había el recuerdo de la Revolución Francesa (...) La actitud de las masas abarcó desde la destrucción de símbolos monárquicos, con buen humor, hasta una actitud amenazadora y revolucionaria». ⁹ Las crónicas periodísticas elaboradas sobre el terreno también supieron captar el ambiente social en aquella jornada madrileña de 1931. Citamos aquí el testimonio de Josep Pla, que, si bien difícilmente puede servir para suplir la falta de una banda sonora, sí puede complementar lo que las imágenes muestran: «Todo el entusiasmo popular tuvo casi siempre un aire de verbenas; a veces en la Puerta del Sol llegó a adquirir una diversidad emotiva profunda e inolvidable. La gente estuvo correctísima y la propiedad privada fue absolutamente respetada». ¹⁰

En relación con el carácter revolucionario, o no revolucionario, del nuevo régimen, y por supuesto sin perder de vista la realidad futura del país que proyectan los algo más de cinco minutos de *La proclamación de la República*, merece la pena conocer el diagnóstico que realiza el corresponsal de *Pravda* en Madrid y agente soviético, Mijail Koltsov. Los acontecimientos de España vistos desde la óptica soviética se resumen en el título del libro que recoge sus crónicas, tal como indica un buen conocedor de su obra, Ángel Encinas Moral: «Incluso el título de esta obra, *La primavera española*, representa una clara señal de que el autor ve en los acontecimientos españoles un nuevo espíritu de renovación no solamente para el panorama político español sino también para el anquilosado panorama político soviético». ¹¹ Es bien sabido que también devenir revolucionario de la URSS se sitúa en el horizonte de expectativas de buena parte de la izquierda política española, siendo el 14 de abril un primer paso en dirección hacia el modelo soviético. Si trasladamos de nuevo nuestra atención hacia el cine que se desarrolla en este preciso contexto sociopolítico, observamos que también el modelo soviético se erige en modelo a seguir en ese horizonte de expectativas que se abre para la cinematografía española. Más reclamado por la crítica que efectivamente llevado a cabo, la reivindicación del cine soviético como ejemplo válido y necesario estará a cargo de Juan Piqueras, ¹² director de *Nuestro Cinema*; de Mateo Santos, desde *Popular Film*; de escritores como Martínez de la Riva en su libro *El lienzo de plata* (1928); de Manuel Villegas López en *Arte de masas. Ruta de los temas filmicos* (1936); o incluso del futuro historiador franquista Carlos Fernández Cuenca en *Panorama*

del cine en Rusia (1930). Como vemos, también la literatura cinematográfica del momento conecta de forma bien evidente la producción fílmica con parámetros sociales, culturales o políticos de su tiempo.

Junto a la idea de revolución, que como hemos visto, sobrevoló alrededor de la ruptura que supuso la instauración republicana, del filme y lo que representa emerge también la cuestión de la modernidad. Primeramente, hay que advertir de la complejidad de la noción de modernidad, ‘noción cofre’ que conviene delimitar semánticamente. Para entenderlo dentro del ámbito de la comunicación, puede resultar útil la definición aportada por Joan Manuel Tresserres, quien vincula modernidad y progreso para indicar que éste constituye una «opción global de desarrollo ilimitado, de síntesis de urbanización e industrialización, clave legitimadora de organización social», mientras que la modernidad «explica y marca la dirección a seguir para garantizar el progreso».¹³

Antes de nada, habrá que referirse a una modernidad política, pues a ella cabe adscribir el primer régimen democrático de la historia española. Las masas en acción, ocupando el espacio público para reclamar un papel activo en los nuevos tiempos, que nos muestra *La proclamación de la república*, son el más evidente documento visual del momento de ruptura y cambio hacia algo diferente. Entre la modernidad y el progreso se establece por tanto una correlación que por el que transitan fundamentalmente aspectos sociales y económicos, para los que será más apropiado utilizar la palabra modernización, vital también para conocer la España que hace posible la experiencia republicana y de la que Javier Tusell indica lo siguiente: «Modernización equivalía en la España del primer tercio del siglo XX a urbanización (...) El crecimiento industrial fue el factor decisivo que permite explicar el desarrollo del mundo urbano».¹⁴

Si hablamos de modernidad en estas primeras décadas del siglo XX, lo correcto será utilizar la palabra *regeneración*, ese ideal de un nuevo impulso para el país que posibilitara, en lo fundamental, el progreso en lo económico y una mayor transparencia y participación en lo político, siendo para ello la cultura y la educación las herramientas básicas con las que lograr aquellos objetivos. El regeneracionismo que encontramos en la base del pensamiento de un Joaquín Costa o del propio Ortega y Gasset, promotor, junto a otros destacados intelectuales como Gregorio Marañón o Ramón Pérez de Ayala, de la Agrupación al Servicio de la República, y que tantas esperanzas había depositado en el advenimiento de la República, pronto defraudadas, por cierto. En definitiva, modernidad, regeneración, reforma e incluso ciertas aspiraciones revolucionarias, se dibujan en ese horizonte de expectativas que se abre con la instauración republicana, que congrega a las multitudes en la calle en una primera y espontánea expresión de adhesión al nuevo régimen.

Sin abandonar del todo ese ideal de progreso y regeneración que se encierra en el concepto de modernidad, merece una atención especial aquel plano de *La*

proclamación de la República que muestra una cámara de noticiario, situada sobre el techo de un automóvil y cuyo operador saluda, a su vez, a la otra cámara, la que recoge las imágenes del filme que nos ocupa. Está claro que desde el punto de vista de la enunciación fílmica supone la ruptura de la transparencia narrativa, la advertencia de que éste no es un relato que se construye a sí mismo, tal como logra aparentar una crónica filmada de estas características que simula recoger los acontecimientos sin una instancia mediadora que se haga cargo de dicho relato. El juego de espejos que sugiere este plano nos conecta con otro aspecto destacado de una cierta modernidad: las masas anónimas como objeto de atención por parte del dispositivo cinematográfico. Dentro y fuera de la pantalla, ocupando por igual ambos lados del dispositivo, son los mismos espectadores que conforman ese público masivo del cinematógrafo, la gente común que ya aparecía en los filmes Lumière, que busca reconocerse luego en la pantalla, no tanto en el nivel personal de dicho reconocimiento sino en uno más grupal, en la configuración de una identidad como tal masa con la que ya habrá que contar irremediablemente. El público de los medios y el ciudadano que vota, que interviene en las huelgas, que va a los mítines y que escucha en la radio a los líderes políticos, que puede ya reconocerles en los noticiarios cinematográficos y en las fotografías de prensa. Porque ahora también estos dirigentes políticos adquieren una imagen pública en el más literal sentido de la expresión; eso que hoy, en términos actuales, conocemos como perfil mediático, que desde estos años treinta de expansión de los medios de masas no ha dejado de desarrollarse y de adquirir una importancia creciente en las democracias modernas. Adquieren un rostro por el que son reconocidos, de igual modo que las elites intelectuales, quienes también encuentran un refrendo visual al protagonismo que adquirieron en la que se conoció precisamente como ‘república de intelectuales’, como quedó plasmado en cortometrajes como *Noticiario de cineclub* (1930), de Ernesto Giménez Caballero, o *El libro español* (1934), de Arturo Ruiz Castillo.

La recién estrena dimensión mediática de la clase política se manifiesta en el segmento inicial de este filme. El 18 de febrero se forma el último gobierno de la monarquía, presidido por el almirante Juan Bautista Aznar, a quien vemos salir del Palacio Real, se detiene unos instantes ante los periodistas que lo rodean y posa para los fotógrafos (y para el camarógrafo que tomó estas imágenes). Uno a uno, vamos viendo a los integrantes del gabinete, con idéntica actitud para atender a los periodistas.¹⁵ Es ésta también una primera muestra de un discurso visual ya plenamente codificado en la actualidad, y diríamos que incluso empobrecido por la exceso en su empleo: dirigentes políticos que entran o salen de un palacio o edificio institucional con motivo de visitas de jefes de Estado, reuniones entre presidente del gobierno y líderes de la oposición, entradas y salidas del Parlamento... En el filme objeto de nuestro estudio no deja de ser la puesta en escena de todo un ritual en la relación entre política y medios de comunicación.

Cada uno de los ministros, rodeado de periodistas que toman notas y que también se incluyen en el grupo humano que posa ante los objetivos, muestra un gesto entre sereno y un tanto sorprendido por la expectativa que se crea a su alrededor. El último gobierno de la monarquía está formado, mayoritariamente, por señores mayores, con sombrero de copa o bombín, trazando un cuadro del que, desde luego, no resulta difícil deducir que representan una época antigua, un tiempo histórico que muere, mostrándose fuera de lugar en los años de la modernidad, las vanguardias artísticas, el deporte y el jazz, el protagonismo de los medios de comunicación, la radio y el cine. A su vez, el espacio donde se ubica este segmento inicial del filme corresponde a una etapa histórica que se busca superar. La ruptura política a la que alude la película también se expresa en este evidente contraste entre dos espacios que remiten visualmente a la monarquía y a la república: Plaza de Oriente y Puerta del Sol. Sendos emplazamientos articulan así el discurso filmico en la representación de ambos regímenes políticos, yendo de la desaparición de uno a la fulgurante eclosión del otro, con la paradoja de presentarnos el estreno del último gabinete de la monarquía, el último intento por salvar el régimen. No obstante, también hay que hacer notar la escasa labor realizada por dicho gabinete y el poco tiempo con el que contó (de febrero a abril de 1931) pues su principal decisión fue la convocatoria de las elecciones municipales que acabarían por traer la república.

Entre los primeros planos de los últimos ministros monárquicos y los planos generales de las celebraciones de bienvenida a la república, habría que destacar un fragmento que podemos considerar de transición, un fragmento que la puesta en serie articulada por el montaje sitúa entre los dos tiempos históricos contrapuestos: monarquía y república. Se nos muestra aquí a la guardia civil a caballo en los alrededores de la Puerta del Sol, a la sombra, en actitud de espera; en una inmovilidad y quietud que, ciertamente, nos evoca de nuevo la serenidad con que fue recibido el nuevo régimen, sin haberse producido los tan temidos brotes de violencia, como ya hemos adelantado al tratar la dimensión revolucionaria de los hechos. Cuando parece que los guardias están dispersando a la multitud, en realidad tratan de abrir paso a los automóviles que circulan. Son sólo unos pocos planos, sin apenas movimiento ni acción en el interior del encuadre, con algún guardia que mira a cámara;¹⁶ pero suficientes para conectar con las crónicas del momento (y los relatos de los historiadores del futuro) que llamaron la atención sobre la forma pacífica en la que se instaló la II República en España,¹⁷ sobre lo insólito del hecho de que no hubiera apenas algaradas callejeras, aun tratándose para muchos, como hemos adelantado, de toda una revolución.

El núcleo central del filme está ocupado por las imágenes de la muchedumbre que colapsa la Puerta del Sol, con gente subida a las farolas y a los techos de los kioskos. Esta es la visión que nos aporta la panorámica descriptiva que parte de la torre del reloj y va mostrando el aspecto de la plaza, para realizar a continua-

ción el trayecto inverso deteniéndose de nuevo en el famoso reloj. Siguen planos generales de riadas humanas que avanzan por lo que imaginamos que son las calles adyacentes a la Puerta del Sol,¹⁸ cogidos de la mano, incluso con cierto aire de desfile o procesión laica, como sugiere el cuadro enmarcado de una alegoría republicana que porta un manifestante. Automóviles abarrotados, con gente subida al techo, asomando por la ventanilla para saludar; un tranvía abarrotado (de la línea Puerta del Sol – Torrijos, como puede leerse perfectamente). Se adivina también cierta diferencia de actitud entre republicanos militantes, convencidos y entusiastas, que avanzan con decisión por el centro de la calle, acompañándose de banderas tricolores, y aquellos otros ciudadanos que parecen limitarse a observar desde la acera, incluso más pendientes de dirigir la mirada al objetivo de la cámara que de sumarse con decisión a la fiesta. El ambiente que se nos muestra puede calificarse, desde luego, de festivo. Así lo reflejan los bailes en corro de hombres y mujeres, que giran en círculo, en cuyo interior se enarbolan las nuevas banderas republicanas. Un travelling vertiginoso sobre la muchedumbre desde un coche acentúa la sensación de agitación, del afán de la multitud que se dirige en una dirección concreta, hacia la Puerta del Sol, deducimos, convertida en centro de la celebración republicana.¹⁹ Se trata de una imagen que nos aporta además el contraplano de aquella otra tan reveladora, ya comentada, del automóvil provisto de una cámara cinematográfica anclada en el techo.

En definitiva, la descripción anterior responde a una articulación discursiva que basa su diseño en la pretensión de convertirse en crónica de una jornada histórica. Las masas absorben aquí todo la atención. Abundan los planos generales que magnifican el movimiento de las masas, la celebración, la explosión de entusiasmo; todo ello como concreción visual de aquello que, desde el conocimiento de la relevancia histórica del momento, hemos caracterizado como horizonte de expectativas, como representación de un cierto imaginario social que incorpora la ilusión por un futuro mejor para el país. Un futuro del que va a participar la mujer de un modo especial, en otro indicador de estar ante la primera experiencia democratizadora, como así se deduce del hecho de que el sufragio femenino se estrenó en las elecciones del 1933. La mujer ocupa en esta crónica fílmica una posición igualitaria respecto del hombre, demuestra idéntica implicación e idéntica alegría por el advenimiento republicano. La primera bandera tricolor que aparece es la portada por una de ellas sobre un automóvil descapotable. Es también la primera imagen de fervor republicano después de los segmentos, ya descritos, dedicados al último gobierno monárquico y a la actitud de la guardia civil. Otro grupo de mujeres, a su vez, agitan las mismas banderas y saludan divertidas a la cámara al advertir su presencia.

En definitiva, en esta aproximación a una confrontación del texto fílmico con su contexto hemos tratado de reconocer en el propio filme ciertos aspectos del ambiente social y político en el que surgió la II República. Se trata de un ensayo

de propuesta metodológica que procura un análisis de los textos filmicos desde el conocimiento de la historia en que aquellos se inscriben. Para *La proclamación de la república* se ha procurado, en este sentido, identificar algunos de aquellos elementos contextuales: desde la irrupción de las masas en el espacio público al nuevo papel activo asumido por la mujer o a la participación y omnipresencia de los medios de comunicación social.

NOTAS

- 1 Nos referimos, por supuesto, al conocido como film de montaje o *compilation film*, que en no pocas ocasiones ha hecho uso de idénticas imágenes para vehicular significados diametralmente opuestos en diferentes películas, obviando el origen de esos materiales. Antonio Weinrichter ha estudiado a fondo las diversas modalidades del cine de no ficción e insiste en esto mismo respecto del filme de montaje: «un material que no sólo procede del pasado sino que ha sido filmado con una mirada y una voluntad diferente a las que guían al documentalista que se apresta a utilizarlo»: WEINRICHTER, A.: *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores, 2004, p. 77.
- 2 METZ, CH.: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 98.
- 3 ALLEN, R.C., GOMERY, D.: *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, Paidós, 1995, p. 36
- 4 LAGNY, M.: *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997, p. 13.
- 5 PAZ, M.A., SÁNCHEZ, I.: La historia filmada: los noticiarios cinematográficos como fuente histórica. Una propuesta metodológica, en *Film Historia*, Volumen IX, (1999), pp. 17-33.
- 6 MORIN, E.: *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Paidós, P. 74.
- 7 Así figura en el título de una obra de Stanley Payne: PAYNE, S.: *La primera democracia española: La Segunda República*, 1931, 1936, Barcelona, Paidós, 1995. También lo destaca Javier Tusell: «La Segunda República concluyó con un trágico episodio de discordia civil pero fue la única experiencia realmente democrática que vivió España antes de 1977», en TUSELL, J.: *Historia de España en el siglo XX. II. La crisis de los años treinta: República y Guerra Civil*, Madrid, Taurus, 1998, p.14.
- 8 SORLIN, P.: *El 'siglo' de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2004, p. 43.
- 9 JACKSON, G.: *La República española y la guerra civil*, Barcelona, Crítica, 1986, p. 43.
- 10 PLA, J.: *La Segunda República española*, Barcelona, Destino, 2006, p. 58. Esta crónica fue publicada originariamente, en catalán, en *La Veu de Catalunya*, el 18 de abril de 1931, y junto a otros textos periodísticos de este momento sirvió de base para los capítulos iniciales del libro *Madrid. El advenimiento de la república*.
- 11 ENCINAS MORAL, A.L.: Así fue Mijaíl Koltsov, en KOLTISOV, M.: *La primavera española*, Madrid, Miraguano Ediciones, 2007, p. 22.
- 12 A modo de muestra, esto escribía Juan Piqueras en la revista *Popular Film*, con la que también colaboraba: «Los cineastas soviéticos dieron a sus películas un corte político y doctrinal, con el deseo de orientar a la masa y de colaborar eficazmente a la expansión ideológica de Rusia. Pero sin olvidar nunca que el cinema era un arte», en *Popular Film*, 1930, N° 194.
- 13 TRESSERAS, J.M.: La sociedad de comunicación en España, en TIMOTEO ALVAREZ, J.: *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad 1900-1990*, Madrid, Ariel, 1989, p. 101.

- 14 TUSELL, J.: Op. Cit., p. 21. Sobre el protagonismo urbano, que también se observa en el filme, habría que recordar que la república fue posible por el triunfo en las elecciones municipales de las candidaturas republicanas en las ciudades, o que uno de los grandes proyectos que caracterizaron la política republicana, las Misiones Pedagógicas, contemplaba también una cierta tutela de la ciudad, lugar de la cultura y la educación, sobre el mundo rural.
- 15 Además del Almirante Aznar, presidente del Consejo de ministros, ésta es la relación completa de los miembros del nuevo ejecutivo que posan para fotografías y camarógrafos a la salida del Palacio Real, junto a otras autoridades: el Marques de Hoyos, ministro de la Gobernación; Juan Ventosa y Calvell, ministro de Hacienda; Álvaro de Figueroa y Torres, Conde de Romanones, ministro de Estado; Manuel García Prieto, Marqués de Alhucemas, ministro de Gracia y Justicia; General Dámaso Berenguer, ministro del Ejército; Almirante Rivera, ministro de Marina; Gabino Bullagal, Conde de Bullagal, ministro de Economía; Juan de la Cierva y Peñafiel, ministro de Fomento; José Gascón y Marín, ministro de Instrucción Pública; Gabriel Maura y Gamazo, Marqués de Maura, ministro de Trabajo, José Sánchez Guerra, ex-jefe de Gobierno, Melquíades Álvarez, ex-presidente del Congreso.
- 16 Este es el testimonio periodístico de Josep Pla: «Vuelvo a la Puerta del Sol (...) En las llamadas bocacalles hay parejas de la Guardia Civil a caballo. Las parejas están *mano sobre mano* y los caballos están en la mas absoluta inmovilidad», en PLA, J.: *Madrid. El advenimiento de la República*, Madrid, El País, Clásicos del siglo XX, 2003, p. 21. En este mismo libro (página 33) encontramos una visión reveladora del Palacio Real: «La enorme mole del edificio, cerrado a cal y canto y en la más absoluta oscuridad, produce una gran impresión. Su aspecto es tétrico, fantasmal, dramático. Los sucesivos momentos de la historia proyectan, sobre los edificios que con ellos se relacionan, visiones diferentes, como si segregaran sentimientos humanos».
- 17 Así lo destaca Gabriel Jackson: «Hablando en general, aunque el 14 de abril fue verdaderamente un día de celebración, lo cierto es que los españoles de todas las tendencias políticas dejaron escapar un suspiro de alivio cuando el día transcurrió sin que hubiera violencias. La atmósfera de las semanas siguientes fue una mezcla de euforia, incredulidad y ansiedad», en JACKSON G.: Op. cit., p. 45.
- 18 Según el *decoupage* incluido en la información sobre el filme de la Filmoteca, se trata de la calle de Alcalá y el Paseo de Recoletos.
- 19 Recordemos que allí se encuentra el Ministerio de Gobernación, adonde se dirigieron Miguel Maura y Manuel Azaña, integrantes del gobierno provisional de la república, para hacerse cargo del nuevo estado de cosas una vez que el conde Romanones y Gregorio Marañón pactaron el traslado de poderes y acordaron la salida de España de Alfonso XIII. Un testimonio muy gráfico de esta toma del poder la encontramos en el citado libro de Josep Pla (página 25 y ss.)